Fogazzaro, Antonio
Pequeño mundo antiguo
Edición y traducción de Fernando Molina Castillo;
prólogo de Daniela Marcheschi
Madrid: Cátedra, «Letras Universales», 2012, 638 p.
ISBN: 978-84-376-3004-5

Questa edizione di *Piccolo mondo antico* la si può considerare un eccellente contributo spagnolo alla commemorazione del centenario della morte di Antonio Fogazzaro (1842-1911) che si è tenuta in Italia nel 2011. In Spagna, come rivela il curatore dell'edizione Fernando Molina Castillo, era stata la «repercusión internacional» di un altro romanzo, *Il Santo* (in odore di eresia, che fu messo all'Indice dall'autorità ecclesiastica) ad indurre la casa editrice barcellonese Maucci a pubblicare quasi per intero la produzione narrativa dello scrittore vicentino. *Pequeño mundo antiguo* apparve nel 1911, nella traduzione di Marcos Rafael Blanco-Belmonte. Nel 1943 è María Teresa Mayol ad offrire per i tipi dell'editore Lauro una nuova versione dell'opera, con riedizioni nel 1969 (Planeta) e nel 1986 (Bruguera). In esse, gli abbondanti riferimenti dialettali della vicenda che si svolge nell'area geografica della Valsolda sul versante italiano del lago di Lugano, si perdevano nella traduzione che faceva scomparire dal testo l'autentico spessore lombardo della vicenda. Fernando Molina ha il merito di averlo riportato alla luce, mediante la soluzione grafica del corsivo che lo mantiene intatto nella pagina e che ne rimanda la comprensione, per il lettore spagnolo, alla traduzione nelle note a piè di pagina.

Nella sua esauriente ed assai documentata *Introducción* Molina (autore, peraltro, di un contributo sul teatro di Fogazzaro apparso sul n. 17 di questa stessa rivista) da' spazio, com'è consuetudine della collana «Letras Universales» di Cátedra, alla «recepción» dell'autore italiano nella penisola iberica: a differenza di quanto avvenne in Italia, in cui, dopo il grande successo di pubblico non è che Fogazzaro abbia avuto dalla critica consensi unanimi, in Spagna lo scrittore può contare sui giudizi lusinghieri di Leopoldo Alas "Clarín" che lo definisce «escritor simpático, sugestivo, sincero» e di José Ortega y Gasset, che dopo la lettura de *Il Santo*, espresse la sua gratitudine per lo scrittore che aveva fatto provare a lui laico «lo que mucho tiempo hace no había podido gustar: la emoción católica». Senza contare poi le tracce del romanzo «eretico» del vicentino che la critica ha individuato in opere quali *San Manuel Bueno, mártir* di Miguel de Unamuno, *Nazarín* di Benito Pérez Galdós e *El místic* di Santiago Rusiñol. In Spagna, la ricezione del nostro autore è come si vede legata a *Il Santo*, romanzo che più degli altri propugnava una riforma «modernista» della chiesa cattolica. Lungi dall'avere i requisiti dell'eresia, il «modernismo» del Fogazzaro era il volonteroso tentativo di ripensare il messaggio cristiano alla luce delle nuove istanze sociali e, sul piano più strettamente religioso, di conciliare l'evoluzionismo darwiniano con il creazionismo. *Il Santo*, come si è detto, incorse nelle ire della chiesa che lo mise all'Indice e lì vi rimase, come ricorda Molina, fino al 2000 quando fu «perdonato» dal pontefice Giovanni Paolo II.

In *Piccolo mondo antico* la problematica religiosa è incarnata da Luisa Rigey («una heroína de Ibsen», la definisce nel *Prólogo* Daniela Marcheschi), personaggio complesso che mantiene nei confronti della fede un atteggiamento critico e

VISIT…

che riflette, come ci fa notare Molina «la tendencia [dell'autore] a construir personajes femeninos intelectualmente complejos y fascinantes» come ad esempio Marina, l'inquietante protagonista di *Malombra*. Il marito, invece, Franco Maironi, è un credente sfegatato, ma anche, intellettualmente più sbiadito e passivo. Troverà il suo riscatto partecipando come volontario alla IIª guerra di indipendenza, nel 1859. Il dissidio dovuto alla diversità dei caratteri precipita con la tragica morte della figlioletta Maria nelle acque del lago. Il romanzo è però molto di più che la rappresentazione di una crisi coniugale tardo-ottocentesca: è un progetto narrativo che cerca di salvare quel «piccolo mondo antico» che si affaccia sul lago di Lugano dalle grinfie del tempo e della Storia già avviata verso la liquidazione degli ideali su cui pareva essersi fondata l'unità nazionale. Il nucleo generatore del romanzo è la morte avvenuta nel 1884 di Piero Barrera, lo zio che ad Antonio aveva fatto da padre, aiutandolo anche materialmente dopo il matrimonio che la famiglia Fogazzaro non aveva visto di buon occhio. Il personaggio si trasforma nello «zio Piero» del romanzo che aiuta la giovane coppia dei protagonisti, la cui unione è avversata dalla crudele e per di più austriacante, Marchesa Maironi, che si era presa cura del nipote Franco rimasto orfano in tenera età. La riconoscenza nei confronti dello zio e dell'incantevole cornice della Valsolda dove Fogazzaro trascorreva le vacanze estive, danno così avvio ad una storia *entrañable*: lo scrittore ci guida in questa minuscola oasi di un recente, per lui, passato (il cosiddetto «decennio di preparazione» che precede l'unificazione nazionale) affollato da personaggi indimenticabili che si muovono nella splendida cornice del lago.

Pur delegando la narrazione alla terza persona, l'autore è presente in una serie di sequenze che ricordano l'oralità della voce in *off* che in certi film introduce e commenta le immagini. Fernando Molina individua i brani in cui lo scrittore passa alla narrazione in prima persona, per rivendicare, ad esempio, l'esigenza del ricordo («Cuando veo en mi memoria [...]»; «Permítaseme que recuerde[...]») o il suo vincolo personale con il paesaggio (Luisa percorreva «los senderos de mi pequeño mundo, antiguo y moderno») e con personaggi realmente esistiti e conosciuti, come la goffa "Barborin" Pasotti («Los demás dijeron de ella todo lo bueno que se merecía y que sigue diciendo de ella quien aún la recuerda») ed il dottor Aliprandi («que me gusta recordar como un caballero franco, una buena cabeza y un corazón noble»), ecc. Si tratta, come ha ben rilevato Daniela Marcheschi nell'edizione mondadoriana del romanzo, di un autobiografismo inoffensivo, in quanto «alieno da ogni compiacimento e narcisismo [e che] scaturisce da risonanze affettive autentiche».

Anche il dialetto, per lo più lombardo, costituisce l'imprescindibile colonna sonora della memoria: anziché «doppiare» i personaggi popolari come aveva fatto Manzoni, Fogazzaro li fa parlare nel loro registro naturale. Il lombardo la fa naturalmente da padrone, ma non mancano incursioni nel veneto e nel piemontese. Il dialetto fa da spartiacque fra le classi sociali ma non così rigidamente come suggerirebbero i ruoli linguistici tradizionali, nel senso che non è prerogativa esclusiva delle «genti meccaniche», ma si insinua anche fra i personaggi di maggior rilievo sociale. Basti ricordare una delle sequenze più tragiche del romanzo, quella in cui Luisa dopo la morte di Maria rifiuta le facili, a suo avviso, consolazioni della religione che le offre il curato del paese, con un intervento in dialetto che costituisce, come sottolinea Fernando Molina nell'introduzione, il climax emotivo dell'episodio: «*L'à capii che ghe credi minga, mi, al So Paradis! El me Paradis l'è chí!*» («Usted ha entendido

que yo no creo en su Paraíso! ¡Mi paraíso está aquí!»).

La questione della lingua Fogazzaro la affronta garbatamente, com'era nel suo stile. In un discorso tenuto nel 1872 all'Accademia Olimpica di Vicenza, intitolato *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, avverte: «Io non mi avventurerò, Signori, a parlarvi della questione della lingua, terreno infido dove accampano autorità sì grandi ch'è ben difficile passarvi incolumi tra la servilità e l'arroganza». Invita comunque i colleghi a studiare la «favella toscana» ma senza esagerare sennò c'è il rischio «che le grazie vive della favella muojono tosto sulle nostre pagine come le farfalle infilzate sullo spillo del naturalista». Di fronte alle scelte linguistiche lo scrittore deve ricorrere al «[buon]gusto»: uno scrittore di gusto, dice ancora nel discorso, non cadrà mai nell'errore «di far tenere a' suoi personaggi di qualunque provincia sieno un linguaggio prettamente toscano». Quanto al dialetto, fa parte del patrimonio nazionale ed incarna «il gusto vivace del nostro popolo» a cui deve far ricorso il narratore.

A differenza di Giovanni Verga che aveva diluito il dialetto nell'italiano, creando un linguaggio mitico («la lingua degli angeli» l'aveva definita Luigi Russo), Fogazzaro sta per così dire con i piedi per terra che è nella fattispecie la Valsolda con il suo dialetto. Il grande merito della già di per sé impeccabile traduzione di Fernando Molina è quello di aver rispettato il parziale «bilinguismo» della vicenda, lasciando, come si è già detto, al dialetto la sua conformazione originale: il lettore ha così modo di percepire il doppio registro peculiare di quella zona geografica.

Con *Piccolo mondo antico* Fogazzaro prosegue la sua personale epopea dei laghi settentrionali che aveva iniziato con *Malombra* e che include naturalmente anche il lago di Como, sulle cui sponde è difficile non immaginare la presenza di Alessandro Manzoni, il nume tutelare del romanzo ottocentesco. Molina ne prende atto: nel suo convincente inventario di affinità fra *Piccolo mondo antico* ed *I promessi sposi* (contesto storico caratterizzato da una dominazione straniera; giovane coppia in difficoltà, aggiungerei anche la scena della preparazione del matrimonio clandestino, ecc.), darei la priorità ad un momento concreto, l'addio al luogo natio, l' «Adiós, Valsolda» di Franco Maironi che, ricercato dalla polizia austriaca, deve riparare in Svizzera. La barca su cui si allontana e l'intera sequenza del congedo, fanno inevitabilmente pensare all'«Addio, monti» di manzoniana memoria. Dell'episodio esiste, come ricorda Fernando Molina che riprende a sua volta un'informazione di Piero Nardi, un'altra versione appartenente ad un primo abbozzo del romanzo: ma quell'«addio», così come gli era uscito dalla penna «debió de parecerle a Fogazzaro demasiado manzoniano» e allarmò lo scrittore al punto «que quizá por ello abandonara [...] el borrador de la novela, a la espera de tener nuevas ideas» per dare, evidentemente, un impianto più personale alla scena che, comunque, a mio avviso, anche nella versione definitiva deve sempre fare i conti con il precedente manzoniano.

Allo scrittore milanese, il nostro indirizzò, tra l'altro, una garbata polemica in uno dei *Discorsi vicentini* intitolato *Un'opinione di Alessandro Manzoni*; l'«opinione» è quella espressa nel *Fermo e Lucia* sulle cautele «malthusiane» nella rappresentazione letteraria dell'amore, per il fatto che «ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie». Per cui, sosteneva Manzoni, non è il caso di «andarlo fomentando con gli scritti». Per Fogazzaro l'amore è invece ingrediente imprescindibile della letteratura, ma il suo dissenso con il maestro è condotto delicatamente, quasi in punta di piedi,

come dimostrano le parole seguenti: «Signori, nulla mi sarebbe più doloroso che aver meritato l'accusa di poco rispetto ad Alessandro Manzoni, combattendo così risolutamente un suo giudizio. Per mia ventura posso conciliare il massimo ossequio all'immortale autore dei *Promessi Sposi* col massimo ossequio a ciò che mi sembra vero e divino».

Giovanni Albertocchi

Pirandello, Luigi
L'humorisme
Trad. de Josep Alemany
Barcelona: Adesiara, 2013, 238 p.
ISBN: 978-8492405602

Era ora. Il saggio pirandelliano è stato costantemente citato negli ultimi decenni all'interno degli studi di catalanistica, spesso ricorrendo a parafrasi, a volte rimandando a un'edizione italiana e altre volte, con sciagurata leggerezza, utilizzando come punto d'appoggio una delle versioni castigliane reperibili in libreria, in biblioteca o in Internet. Per esempio, con quanta frequenza, nel caso di Pere Calders, ci si è imbattuti nella basilare (d'accordo, diciamo pure «scolastica») divisione tra umorismo e comicità, e ci si è ritrovati costretti, negli scritti più divulgativi, a una generalizzazione estrema e, in quelli prettamente accademici, a dover fornire un eccesso d'informazione supplementare? Senza peraltro tener conto della spada di Damocle della traduzione all'impromptu che pende sulla testa dello studioso che ha la sola colpa di non possedere, nella lingua in cui lavora, una versione integrata o integrabile nel tessuto sociale e intellettuale.

Ma finalmente, eccola qui: «Veig una senyora amb els cabells tenyits, ben empastifats, no se sap amb quina horrible potinga...». Così, d'ora in poi, ci riferiremo alla «*constatació del que és contrari*» e abbandoneremo nel dimenticatoio formule come «avís», «advertiment» (e via dicendo) che avevamo adoperato in passato. E dalla «*constatació*» si passerà, naturalmente, al «*sentiment del que és contrari*». Nella maggior parte dei casi, ci troveremo di fronte a piccole ma significative modificazioni che dovremmo accogliere, riprodurre e convogliare in un sistema critico pensato e scritto in catalano. Certo, possiamo discuterle (ci mancherebbe altro!) e, di primo acchito, noteremo la tendenza quasi monocorde da parte del traduttore verso una semplificazione lessicale e strutturale. Un esempio? «Total, que avui dia els autèntics humoristes se senten poc inclinats, més ben dit, són refractaris a aplicar-se aquest adjectiu». L'avverbio iniziale è a metà strada tra un barbarismo e una forma esageratamente colloquiale ma, se torniamo all'originale, vedremo immediatamente che la scelta della parola è l'ultimo dei problemi da analizzare, perché il testo è stato completamente riscritto: «cosicché ogni vero umorista prova oggi ritegno, anzi sdegno a qualificarsi per tale». Per cui, non ha senso incaponirsi contro errori puntuali (un «de fet» per volgere un «in fatti»), o forzature evidentemente volute («un vell llibre de veterinaria» per «un vecchio libro di mascalcia») — anche se non riusciamo a capire la loro ragione di essere. Sono osservazioni da critici *emunctae naris*, inutili e oziose, poiché la traduzione si legge speditamente e mantiene, a suo modo, una fedeltà ideologica con il modello italiano.